

# La mujer en la ideología y la literatura del Novecentismo catalán\*

Laia Martín Marty

101

En el año 1976, Josep Murgades definía el Novecentismo como “aquell fenomen ideològic que, entre el 1906 i el 1923 aproximadament, tipifica les aspiracions hegemòniques dels nuclis més actius de la burgesia catalana, postula els seus interessos en un pla ideal i, mitjançant la creació d’un complex sistema de signes lingüístics i iconogràfics, formula models i projectes que, a més d’explicar analògicament la realitat, contribueixen a establir pautes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d’una acció reformista”<sup>1</sup>. Por lo tanto, como ideología de la burguesía catalana que quiere consolidar su poder político y extenderse socialmente, le hará falta desplegar un vastísimo aparato propagandístico que difunda una imagen ideal, que contenga su concepción del mundo y que inculque sus principios a amplios sectores de la sociedad catalana. Al frente de este aparato propagandístico estará la controvertida, pero sin duda eficacísima, figura de Eugeni d’Ors, que será el encargado de crear este “complejo sistema de signos lingüísticos e iconográficos”<sup>2</sup> dentro de los cuales el arquetipo femenino y el papel de la mujer en el proceso de consolidación de una sociedad burguesa ideal serán objetivos prioritarios y recurrentes.

---

\* Este texto fue escrito por la autora en catalán y ha sido traducido al castellano por María Ángeles Calero Fernández.

<sup>1</sup> Josep Murgades, “Assaig de revisió del Noucentisme”, *Els Marges*, nº 7 (1976).

<sup>2</sup> *Ibid.*

El Novecentismo se desarrolló en tres períodos. El primero iría de 1906 a 1911; el segundo, de 1911 a 1917 (año de la muerte de Enric Prat de la Riba); y el último, de 1917 a 1923. El primero sería el más beligerante ya que se trata de triunfar desprestigiando el modelo sociocultural anterior, es decir, el Modernismo. En esta fase, el modelo de la feminidad novecentista irá surgiendo a través de un constante sistema de oposiciones. En la época de plenitud del movimiento se forja el arquetipo estético definitivo (Teresa, la Bien Plantada), así como el de la relación entre los sexos. Por lo que respecta a la última etapa, en la que podemos considerar que la supraestructura ideológica ha conseguido con éxito modificar algún que otro aspecto de la realidad, la práctica literaria se acercará a la realidad para constatar los avances.

### a) Los arquetipos modernistas

De la diversidad de figuras arquetípicas que el Modernismo, en su dispersión conceptual, creó, comentaremos dos exclusivamente porque son las nombradas una y otra vez por los novecentistas, especialmente por Eugeni d'Ors: Roda-soques de *Els sots feréstecs*, de Raimon Caselles, y Adalaïsa de *El Comte Arnau*, de Joan Maragall. La primera encarnaría las fuerzas destructoras que hacen de la mujer un instrumento fatal, de condenación para el varón, e iría ligada a la imagería finisecular. La segunda aunaría todas las virtudes de la mujer romántica, según el modelo alemán que tanto admiraba el poeta de Sant Gervasi.

### Roda-soques<sup>3</sup> o el Monstruo de la Rusticidad

No hay ninguna obra más emblemática en el Modernismo catalán por lo que respecta a la concepción fatalista de las relaciones ser humano/naturaleza que

<sup>3</sup> Éste se trata de un *nombre parlante*, ya que tiene significado reconocible y acorde con las características del personaje que lo lleva. Equivale a 'andorrera', 'correntona', 'trotacalles', pues se refiere a una mujer que no está recogida en su casa, pero con la idea de que va por mal camino, de que es una mujer "del arroyo", de lo más arrastrado, una prostituta. *Roda-soques* es una palabra compuesta por la tercera persona del singular del presente del verbo *rodar* (que posee el mismo sentido que en español) y por *soques*, plural de *soca* 'tocón' (parte del tronco de un árbol que queda unida a la raíz cuando lo cortan por el pie). [N. de la traductora]

*Els sots feréstecs*, novela publicada en 1901 y que narraba de forma simbólica el triunfo implacable de las fuerzas irracionales a pesar de todos los intentos de control espiritual y racional de Mossèn Llàtzer, un “Quixot del Ruralisme”<sup>4</sup>. El elemento simbólico que fragua estas fuerzas irracionales y destructoras es obviamente –por ello el occidente europeo goza de una abundante tradición misógina– una mujer de la profesión más antigua de la tierra, la prostitución. Es lógico: si el personaje masculino protagonista es el apóstol del espíritu, la fuerza espiritual y apolínea, la mujer antagonista ha de ser la carne, el sexo, fuerza irracional y dionisiaca, traducido a la terminología católica, el mismo demonio:

Davant per davant de la potestat de Déu, que ell encarnava, s'alçava la potestat de l'infern, encarnada en la mala dona de l'ermita. Des d'aquella hora endavant, els sots ombrívols, que ell volia redimir de totes passades, fos per la pietat, fos per la temença, quedarien repartits en dos dominis... el domini de Déu, a la parròquia... el domini del diable a Puiggraciós...<sup>5</sup>

Y, ¿cuáles son las características de esta mujer/diablo? Ahora y siempre, una constante al frente: una voluptuosidad desenfrenada que arranca el entendimiento a los varones. Físicamente hay que atribuirle caracteres primitivos, infernales, que atraigan y despierten la morbosidad de los varones salvajes de las hondonadas. Éstos son como los niños que vibran con los colores vivos, relucientes, con los contrastes. Roda-soques tiene un color de pelo de estas características: es pelirroja. Sus carnes tienen la propiedad generosa del volumen descompensado y flácido, algo que también llama la atención. Todo va dirigido a los gustos eróticos primarios:

103

---

<sup>4</sup> Eugeni d'Ors, *Glosari (1906-1910)*, Selecta, Barcelona, 1950, p. 327.

<sup>5</sup> Raimon Caselles, *Els sots feréstecs*, en *Narrativa*, Edicions 62 y “La Caixa”, Barcelona, 1982, p. 85. El texto dice: ‘Frente a la potestad de Dios, que él encarnaba, se alzaba la potestad del infierno, encarnada en la mala mujer de la ermita. De esa hora en adelante, los fosos sombríos, que él quería redimir a todo trance, fuera por la piedad, fuera por el temor, quedarían repartidos en dos dominios... el dominio de Dios, en la parroquia... el dominio del diablo en Puiggraciós...’

Ni un instant, per repòs, se'ls n'anava del pensament l'estranya imatge de la bagassa, amb aquells cabells rojos com aram, amb aquelles carnesses blanques com mató, amb aquella pell llantiosa com espurnada de boll daurat.<sup>6</sup>

La "preocupación carnal" se adueña de los varones montaraces, la bagasa los arrastra a rodar por lo más bajo, por "les soques" ('los tocones'; la denominación es, ciertamente, significativa) como ella, a ir a ras de suelo, impidiéndoles su elevación espiritual y, en consecuencia, convirtiéndolos en un rebaño de animales encelados: "engorronits com bestioles en la immundícia de la carn"<sup>7</sup>.

En cuanto a los efectos sociales que provoca la presencia de Roda-soques, se concretan en angustia, desasosiego, vergüenza:

El bover o el llenyataire que, fent un vaitot s'arriscava a travessar l'era, entrava a l'hostalet de correguda, tot encongit i confós. Davant de les rialles de la meuca es trobaven acovardits i no sabien confegir paraula. Volien enraonar, però la llengua se'ls entortolligava per la boca. Hi havia instants en què haurien volgut fondre's i quasi no hagueren pogut dir si s'hagueren estimat més tornar-se'n o restar allí. Com més moixaines i festes els feia la Roda-soques, més turment passaven ells i més angúnia sentien. Semblava que patissin, que els burxessin... Els entrava una mena de desfici estrany, fet de temor i de vergonya, que ara els feia venir esgarriances i ara suors...<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86. El texto dice: 'Ni por un instante, para reposo, se les iba de la cabeza la extraña imagen de la manceba, con aquellos cabellos rojos como cobre, con aquellas carnes blancas como requesón, con aquella piel resplandeciente como chispazo de cascabillo dorado.'

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 89. El texto dice: 'emporcados como bestias en la inmundicia de la carne'.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 87-88. El texto dice: 'El boyero o el leñador que, jugándose el todo por el todo se arriesgaba a atravesar la era, entraba de corrida en la pequeña hostería, completamente apocado y confundido. Frente a las carcajadas de la ramera se sentían acobardados y no sabían articular palabra. Querían hablar, pero la lengua se les enroscaba por la boca. Había instantes en que hubiesen querido fundirse y casi no hubieran podido decir si hubieran preferido más volverse a casa o permanecer allí.'

Casellas utiliza la tercera persona del singular al designar a las víctimas de Roda-soques, aislándolas una por una. De hecho, hubiera podido emplear una tercera persona del plural ya que no presentan características psicológicas individuales, pero prefiere aislarlos en su temor y en su vergüenza delante de la mujer. Por consiguiente, la mujer terrible separa a los varones, los incomunica en sus miedos.

Roda-soques es una prostituta, una mujer que se relaciona con los machos para obtener una compensación monetaria y que, a cambio, satisface la parte más animal que hay en aquellos: la sexual. Por ello, cuanto más los toca, más desequilibrados se encuentran. Temor y vergüenza de realizar un acto moralmente avieso y mal visto socialmente son las satisfacciones posteriores que reciben. En el texto y en todo el libro, la acción más repetida y más destabilizadora de Roda-soques es reír. La risa del demonio que desconcierta a los varones, que se mofa del orden del espíritu, con un completo y altivo menosprecio. Las carcajadas del diablo son la exteriorización del placer del mal, placer obtenido al dar la vuelta al orden establecido, al liberarse de las represiones para las cuales no gozan de recursos de sublimación. Lo poco de capacidad racional que tienen deja de funcionar como mecanismo de defensa, absorbido por las risotadas sensuales y provocadoras de la “meuca bosquetana” (‘ramera silvestre’). Reír es su herramienta de sumisión. Por medio de ella reduce a los varones a seres asociales, inseguros, incapaces para la comunicación humana. Si el lenguaje articulado es la característica de la humanidad, fácil es comprender a qué punto quedan reducidos los seguidores de esta mujer terrible.

Ya que tanto Mossèn Llàtzer como Roda-soques son personajes simbólicos, la lucha fracasada del primero, la del intelectual que pelea por la civilidad en un mundo hostil, hay que entenderla como la derrota de la Razón frente al Instinto natural.

Roda-soques, sentada en su “trono triunfante”, no es otra cosa, pues, que el símbolo de la victoria del desorden instintivo sobre la Razón, y este triunfo es el descalabro del varón. Éste es el sentido *terrible* de la belleza femenina que Ors querrá conjurar, como veremos más adelante.

---

Cuanto más mimos y caricias les hacía Roda-soques, más tormento pasaban ellos y más desazón sentían. Parecía como si sufrieran, como si los estuviesen pinchando... Les entraba una especie de comezón extraña, hecha de temor y vergüenza, que tan pronto les hacía tener escalofríos como sudores...’

### Adalaisa o el instinto conservador de la especie

Si Roda-soques desarrolla el tipo de la mujer fatal, la destructora de varones, Adalaisa es el tipo de mujer inmersa en la naturaleza, toda ella instinto, pero de conservación y de continuidad de la especie. Mujer / Tierra / Madre se funden en el arquetipo maragalliano.

Ors encuentra que el único prototipo femenino que despunta, no ya en el Modernismo, sino en toda la modernidad literaria catalana que arranca de mediados del siglo XIX, es la abadesa Adalaisa, producto de aquel que Ors reconoce como único literato catalán digno de admiración, no tanto porque valorara realmente su quehacer poético sino porque era la eminencia viva que tenía que desplazar.

Per Mestre, l'orfenesa d'un aprenentatge l'havia escollit, gairebé com l'únic possible, sobre l'erm sense una ombra de veritable lliçó que era en aquells dies el viure intel·lectual de Catalunya.<sup>9</sup>

106

A través de la imagen femenina, presenciaremos un combate de fuerzas entre los dos adalides de los respectivos movimientos culturales de la Cataluña de principios del siglo XIX: Maragall y Ors. En el año 1906 -e incluso a su muerte en 1911- Maragall era el patriarca indiscutible de la cultura catalana y, todavía más, su voz moral. Ors, sabedor de la situación, se aprovecha de ello de cara a sus particulares y divergentes intenciones. Le hacía falta legitimar la ideología naciente por la vía de la tradición y acabar apareciendo como el sucesor del alto cargo que el Maestro ocupaba: el de cabeza intelectual de la catalanidad. A lo largo del *Glosari*<sup>10</sup>, encontraremos continuamente las dos posiciones orsianas hacia Maragall: la de reconocimiento y la de distanciamiento. Ambas forman parte del proceso de sustitución ideológica que deseaba desarrollar. Seguidamente aduciré tres ejemplos correspondientes a tres fases del proceso, siempre pertenecientes a las glosas publicadas en el año 1906.

---

<sup>9</sup> Del prólogo de Eugeni d'Ors a la *Obra Completa* de Joan Maragall, Selecta, Barcelona, 1936. El texto dice: 'Por Maestro, la orfandad de un aprendizaje lo había escogido, casi como el único posible, sobre el erial sin sombra de verdadera enseñanza que era en aquellos días el vivir intelectual de Cataluña'.

<sup>10</sup> Eugeni d'Ors, *Glosari (1906-1910)*, Selecta, Barcelona, 1950.

Primero.- Cuando Eugeni se obstina en erigir la “Galería de Catalanas Hermosas”, que tenía que ser una “consagración civil de la feminidad”<sup>11</sup>, la proporciona con el argumento que le parece más persuasivo: el apoyo de Maragall a su iniciativa, ocultando por completo las objeciones que le había hecho el Maestro:

Perquè en Maragall -tots ho sabeu-, ha emparat la idea... Quan ell, el nostre essencial *Mestre en Gai Saber*, empara una idea, és segur que ella s’ha de obrir camí d’aprovació i d’entusiasme en el cor i en la voluntat dels barcelonins. Ja és cosa sabuda entre nosaltres: sempre que uns quants s’ajunten per donar carns de realitat a un propòsit -i Déu sap si se n’ajunten cada dia de catalans per donar carn de realitat a propòsits!...- es procuren o bé proven de procurar-se aquest mot d’encoratjament: *Comptem amb Maragall*.<sup>12</sup>

Reconocimiento, pues, de la autoridad de Maragall y proclamación de ésta con la finalidad de legitimar sus aspiraciones.

Segundo.- Complicidad con el Maestro en forma de elogio, ya que sólo él ha sabido legar a la literatura catalana un modelo de mujer, la abadesa Adalaisa, que aparece como un oasis en un desierto de producción:

Dona Catalana, misteri! -No és estranya cosa que no s’hagi filosofat sobre ella, perquè ja és sabut que en filosofia no anem gaire lluïts... Pero, ¿i els pintors, i els novel·listes, i els poetes? -Tampoc, tampoc... [...] Mig segle de Jocs Florals, amb totes les flors naturals de regla, no han sabut llegar-nos

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 162. El texto dice: ‘Porque Maragall -todos lo sabéis-, ha amparado la idea... Cuando él, nuestro esencial *Mestre en Gai Saber*, ampara una idea, con seguridad ella se tiene que abrir camino de aprobación y de entusiasmo en el corazón y en la voluntad de los barceloneses. Ya es sabido entre nosotros: siempre que unos cuantos se reúnen para dar carnes de realidad a un propósito -¡y Dios sabe cuánto se juntan catalanes cada día para dar carne de realidad a propósitos!...- se procuran o intentan procurarse esta expresión de aliento: *Contamos con Maragall*’.

una sola figura de dona nostra. L'única potser que conec, cantada en versos, és l'abadessa Adalaïsa de Maragall.<sup>13</sup>

Adalaïsa es la única figura completa de mujer catalana que Ors encuentra en la tradición inmediata. Hemos de entender por completa *quintaesenciada*, es decir, aquella que trasciende su particular esencia para convertirse en la imagen de la cultura de un tiempo y de un país, símbolo que traduce una idea, en este caso, la de la catalanidad. La cuestión, mirándonoslo desde la óptica orsiana, es que el arquetipo femenino tiene que transmitir un cúmulo de sensaciones que signifiquen y deslinden las características del pueblo catalán.

Tercero.- El distanciamiento se materializa a partir del momento en el que Ors crea su propio arquetipo, esto es, Teresa, la Bien Plantada, en el año 1911. Ambas son mujeres catalanas, comparten patria, tierra, y ambas deben sintetizar los elementos que conforman el espíritu catalán. Pero, ¿cuál es el espíritu de esta tierra/mujer? Aquí es donde justamente aparece la divergencia, si bien Ors mantiene, a modo de anécdota, alguna similitud, reducida al aspecto físico, entre las dos mujeres:

Teresa és el nom de les que tenen, com l'Adalaïsa del Comte damnat, [...], una mica de sotabarba arrodonit i un clot a cada galta.<sup>14</sup>

La diferencia radica en las fuentes donde buscan la tradición cultural. Ors define *La Ben Plantada* como un "Breviario de Raza", y *raza*, como "una espiritual tradición, una síntesis de la cultura"<sup>15</sup>, y afirma que ésta es enérgica en los dos personajes literarios de los que estamos hablando. Sin embargo,

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 218-219. El texto dice: 'Mujer Catalana, ¡misterio! -No es cosa extraña que no se haya filosofado sobre ella, porque ya es sabido que en filosofía no vamos muy lucidos... Pero, ¿y los pintores, y los novelistas y los poetas? -Tampoco, tampoco... [...] Medio siglo de Juegos Florales, con todas las flores naturales de regla, no ha sabido dejarnos en herencia una sola figura de mujer nuestra. La única, quizás, que yo conozco, cantada en versos, es la abadesa Adalaïsa de Maragall'.

<sup>14</sup> Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1980, p. 38. El texto dice: 'Teresa es el nombre de las que tienen, como Adalaïsa del Conde condenado, [...], un poco de barbilla redondeada y un hoyuelo en cada mejilla'.

<sup>15</sup> Prólogo a la edición del XXV aniversario de la publicación de *La Ben Plantada*, reproducido en *op. cit.*, pp. 13-14.



Maragall busca las raíces en las tradiciones populares siguiendo el modelo romántico centroeuropeo y sus secuelas de fin de siglo (pensemos en *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler). Así, la tradición en Maragall está encarnada, no ya por Adalaïsa, sino por la voz de una pastora, una voz de la tierra, espontánea, y de las montañas; mientras que Ors anclará la Raza en lo mediterráneo, en la firmeza de la cultura antigua, la clásica por excelencia, y en la claridad de un mar tranquilo.

Tomando como guía estos dos diferentes movimientos culturales a las respectivas mujeres/símbolo, es bien lógico que tengan conductas, no ya diferentes, sino incluso opuestas.

Adalaïsa nos hace pensar en la Madre Tierra wagneriana Erda. Como ella, vive en la oscuridad, en el mundo del sueño, fascinada en este espacio de la irracionalidad que la protege del mundo y de lo que en él ocurre. La Adelaïsa que duerme, ignorante del amor carnal, desea elevarse, por lo tanto, se aísla del mundo y se recubre de misticismo. Pero la vivencia del amor le hace cambiar de actitud, descubriendo en ese instante el cielo de la tierra, la corporeidad del alma. Adelaïsa, por el amor y en el fruto de éste, la maternidad, se aferra a la tierra. El peso de la maternidad ya no le permite elevarse y reclama, convencida, el derecho a la vida de la carne y de los sentidos:

jo vui la vida primera,  
veure, oir, gustar, tocar:  
jo no en sé d'altra manera  
ni cap altra en vull provar<sup>16</sup>

Su fe se materializa ya que toda su voluntad pertenece a los sentidos, que son pura vida instintiva, la Vida. Adalaïsa es, para Joan Maragall, la encarnación literaria de aquel vitalismo (doctrina que tanto admiraba) que ni él como persona ni su sombra literaria (el conde Arnau) hubieran podido alcanzar completamente. Así, pues, el deseo vitalista insatisfecho del autor da vida a la Adalaïsa de la ficción poética. Ella es la fuerza de la tierra que es de "eterna dura"<sup>17</sup>, pero que, al mismo tiempo, vive "el sueño de la eterna inquietud"<sup>18</sup>, es

<sup>16</sup> Joan Maragall, *El comte Arnau. Escòlium*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1974, vv. 29-32. Los versos dicen: 'yo deseo la vida primera,/ ver, oír, gustar, tocar:/ yo no sé de otra manera/ ni ninguna otra quiero probar'.

<sup>17</sup> Joan Maragall, *El comte Arnau*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1974, I parte, VII, v. 22.

decir, el *Excelsior* o ideal existencial del poeta; por ello, él mismo se lo reprocha en el *Escòlium*:

EL POETA  
Vius la vida veritable  
de l'esprît, i encara et dol?  
Camines a lo immutable<sup>19</sup>

Adalaisa descende al mundo de la Naturaleza, descenso que, en el nivel imaginario, hay que entender como un proceso de exorcismo del miedo.

Los sueños de descenso son tanto sueños de retorno como de aclimatación o de consentimiento a la condición temporal. Se trata de "desaprender el miedo".<sup>20</sup>

110 Toda la estructura imaginaria que rodea a Adalaisa trata de convertir en eufemismo el mundo nocturno y de buscar la fusión con la naturaleza, mientras que la de Teresa, la Bien Plantada, será esencialmente diurna y geoméricamente concisa. A partir de esta oposición de esquemas imaginarios, encontraremos constantemente aspectos enfrentados en lo que se refiere a la presentación física, a la actuación en el mundo y a los efectos que provocan en la comunidad.

De entre los primeros, hay que destacar que los ojos de Adalaisa son "cielo en flor"<sup>21</sup>, mientras que los de Teresa son "el cielo de una lámina astronómica"<sup>22</sup>. Para Maragall todo es naturaleza y ésta es fusión. Fusión que permite la transposición flores/estrellas/ojos de Adalaisa que van más allá del entendimiento humano en su exhuberancia y belleza infinitas. En cambio, los ojos de Teresa remiten a una codificación racional destinada a ser

<sup>18</sup> Joan Maragall, *El comte Arnau. Escòlium*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1974, v. 16 del *Escòlium*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, vv. 17-19. Los versos dicen: 'Vives la vida verdadera/ del espíritu, y ¿todavía te duele?/ Caminas hacia lo inmutable'.

<sup>20</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, p. 227.

<sup>21</sup> Joan Maragall, *El comte Arnau*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1974, I parte, VII, v. 22)

<sup>22</sup> Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1980, p. 30.

comprendida: una lámina astronómica, una estructuración perfecta de la vuelta infinita, hecha no para desbordar los instintos humanos sino para acomodarlos y transformarlos en fuerzas racionales. La imaginería orsiana lo es de voluntad y de su dinámica transformadora, que separa para estructurar, entender y dominar. El clásico siente la naturaleza como un desafío y todos sus deseos y actuaciones van dirigidos a conseguir el pleno dominio de ella.

En lo que se refiere a la actuación en el mundo, Adalaisa se deja llevar por el ritmo natural mientras que Teresa es todo arbitrariedad. Así, al hablar de la melena de la primera, Maragall la califica de “muy frondosa”, por lo tanto, una vez más remarca la fusión mujer/naturaleza, ya que la adjetiva como si de un árbol lozano se tratara: no hay diferencia, sino sumisión al orden natural, de la parte al todo. En cambio, Ors dice de su criatura:

la cabellera sumptuosa, d'un ros fosc, salva de tot excés i  
pentinada amb mètode i netedat<sup>23</sup>.

Nos remite, en consecuencia, al campo del artificio estético que tiene como finalidad ordenar lo que por naturaleza aparece desestructurado, arbitrar en definitiva. Y es este combate de la espontaneidad el que otorga la característica básica: la suntuosidad.

Ambas mujeres difieren también en su incidencia social, y ésta se centra muy especialmente en los efectos de su presencia entre los elementos masculinos de la sociedad. Adalaisa, al desperezarse, provoca el deseo del conde. Inconscientemente, se convierte en una *mujer fatal* que arrastra, embriaga la voluntad del varón, lo desracionaliza, lo enciende. Dice Ors del “terrible poder de una mujer hermosa”:

Però al seu entorn és un gran incendi. El bocí de món n'és  
abrusat, les consciències en són abrusades.<sup>24</sup>

Ors muestra de forma totalmente contraria los efectos de la presencia de Teresa, aun a pesar de que continúa utilizando la imagen del fuego, pero no la

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22. El fragmento dice: ‘la cabellera suntuosa, de un rubio oscuro, LIBRE de todo exceso y peinada metódicamente y con pulcritud’.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 32. El fragmento dice: ‘Pero es todo un incendio a su alrededor. Ese trozo de mundo se abrasa, las conciencias se abrasan’.

del que es incontrolable, sino la del que se pone al servicio de la comodidad humana, el del hogar: “és com una llar encesa enmig de nosaltres”<sup>25</sup>. Fuego, pues, también arbitrado y árbitro de las relaciones intersexuales. Los seres humanos se acercan al fuego y se relacionan entre ellos a su abrigo. Si Adalaisa se aboca y aboca al conde al vértigo de la huida de la sociedad, Teresa une a los varones en agradable convivencia:

La seva manera justa, equitativa de repartir l'esguard ens  
faria fraternitzar.<sup>26</sup>

Efecto que no es otro que el de la madre ejemplar que vela de igual modo y con la misma intensidad por todos sus hijos. Ésta es, también, la lección de más de un *fruto sabroso*, por ejemplo, “Los limones caseros” o “Las cerezas ingenuas”<sup>27</sup>, donde la previsión, la sensatez y el amor de la madre dominan la composición.

A modo de conclusión de esta primera parte, he de decir que ni Adalaisa ni Teresa son obviamente retratos de mujeres concretas. Son *testimonios* de la visión del mundo de los respectivos escritores: la misma trascendencia de éstas hecha mujer/literatura. En ningún caso hay realismo, es decir, representación mimética, sino figuración simbólica de una ideología y de un deseo masculinos.

Hemos visto, pues, cómo en un primer momento el objetivo era desplazar la ideología anterior y este desplazamiento se opera en el campo de la elaboración de una imagen femenina que sustituya el modelo precedente y acoja de manera sintética los nuevos ideales que se desea imponer en el seno de la sociedad catalana. Pero antes de asumir el prototipo definitivo, Ors había iniciado una batalla diaria en las glosas de *La Veu de Catalunya*. En las del período 1906-1910, esto es, en las anteriores a las que configuran *La Ben Plantada*, la mujer tiene un papel relevante. Hemos de tener en cuenta que las glosas orsianas tenían una función periodística por lo que debían estar conectadas con la actualidad más inmediata; en palabras del autor, tenían que constituir una “fisiología del momento histórico”<sup>28</sup>. Ciertamente, con este pretendido rigor

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 34. El fragmento dice: ‘es como una chimenea encendida en medio de nosotros’.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35. El fragmento dice: ‘Su manera justa, equitativa de repartir la mirada nos haría confraternar’.

<sup>27</sup> Josep Carner, *Els fruits saborosos*, en *Obres Completes. Poesia*, Selecta, Barcelona, 1957.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 60.

científico y de forma metódica, Ors partirá de la realidad y analizará el papel constructivo de la mujer en la sociedad, e irá inculcando a los lectores y lectoras una moral sobre la feminidad. La ideología orsiana llamará a las mujeres a realizar la parte que les corresponde en la empresa civilizadora que se propone. ¿Cómo lo hace?

1) Citando y elogiando a mujeres reales que se comportan según los criterios novecentistas, a quienes otorga el título de “nuestra bella ciudadana” (por aquello de que ética y estética siempre se dan de la mano). Es innecesario decir que las citas y los elogios que se hacen son en virtud del acomodo de la mujer mencionada a los cinco puntos claves de la doctrina novecentista: novecentismo, *arbitrarismo*<sup>29</sup>, imperialismo, civilidad y clasicismo.

2) Elaborando toda una teoría de civilidad donde las mujeres se convierten en el centro de la vida social (de las miradas, de las conversaciones, etc.) y, por lo tanto, alegran y embellecen; en una palabra, hacen amable la vida de la ciudad.

Esta teoría civil se complementa con la de la Raza, donde las mujeres son:

les palpitants canals per on arribar al futur la sang ancestral i  
la seva gracia infinita<sup>30</sup>.

113

Por ello, se les tiene que immortalizar, y Ors promueve la creación de la *Galería de Catalanas Hermosas*.

En síntesis, el interés de Xènius por la mujer se centra en dos puntos básicos: uno de apostolado práctico (la mujer es agente de civilidad, de orden), y el otro de un matiz más profundo: las mujeres son las madres, las que transmiten y reproducen la Raza. Raza que tiene una vertiente esencial: la *estética* que implica Cultura, ya que es crear Belleza, construir a partir del caos, ordenar bajo el imperio de la voluntad humana. Esta estética encuentra sus raíces en el Mediterráneo. La Mujer/Arte del Novecientos transcende el presente y se proyecta hacia la eternidad. Y no nos tiene que extrañar en absoluto este

<sup>29</sup> Con la palabra *arbitrarismo* “voz inexistente en el acervo léxico del español” se ha traducido por analogía el término *arbitrarisme*, acuñado por Eugeni d’Ors para nombrar la ideología que defiende que la voluntad humana es la fuerza capaz de imponer el orden racional en el entorno geográfico, social y económico. [N. de la traductora]

<sup>30</sup> Eugeni d’Ors, *La Ben Plantada*, Edicions 62 y “La Caixa”, Barcelona, 1980, p. 58. El texto dice: ‘los palpitanes canales por donde llega al futuro la sangre ancestral y su gracia infinita’.

enraizamiento metafísico. A Ors le gustaba autodenominarse “metafísico de andar por casa”. Esta metafísica doméstica comporta que todos los aspectos más elevados y aparentemente más alejados de la actividad cotidiana deben estar presentes en la vida diaria y en todo momento, como es la Filosofía, la Ciencia, el Arte. Esta integración de todos los hechos de alta cultura en la cotidianidad es la labor que han de realizar los varones y mujeres del Novecientos. La mujer juega un papel esencial en esta exigencia moderna de embellecimiento de la vida cotidiana. Ella, con su buen gusto, enaltece la vida ciudadana; su función social consiste en estar hermosa, ser distinguida, en convertir en hermoso y distinguido su entorno y en fomentar la sociabilidad. Tradicionalmente, la mujer había ordenado la vida familiar, ahora, los tiempos modernos, le reclaman que haga lo mismo en la vida social de la Ciudad.

La mujer es también agente de imperialismo, es decir, de difusión por todas partes de la esencia de la catalanidad. Por esta razón hay que convertirla en Arte, quintaesenciarla y formalizarla. La mujer crea y reproduce Belleza. Pero todavía va más allá: ordena. Cuando no es una Venus blanca, deviene una enérgica Diana que actúa sobre el mundo, al que *transforma* con empuje, al que domina con artificio. El prototipo orsiano, en definitiva, es el de la mujer, digamos, *secundaria*, la que va por el mundo con una herramienta en la mano, la que sabe someter la naturaleza en cualquiera de sus manifestaciones. La mujer novecentista es agente de belleza, sí, pero de una belleza arbitraria, fría, que calcula sus efectos. Consciente de su poder, estructura y controla el deseo del varón. No provoca concupiscencia, sino admiración. No destruye como Roda-soques; construye. Es la encarnación de la Cultura que se yergue, omnipotente, contra las fuerzas primarias e irracionales de Eros y Tánatos. No es en absoluto la mujer singular: es la síntesis y el compendio del conjunto; de este modo representa al mismo tiempo a todas las mujeres y a ninguna. Si pensamos en las esculturas de la feminidad clásica ( y Ors las tomaba como modelos), veremos que lo que sorprende no es la originalidad de cada una de ellas, sino lo que tienen en común, su sumisión a un ritmo:

Pàtria, Ciutat, Ciència... Tot això són ritmes. Repetim que en la clàssica obediència a un ritme, no en una posició de romàntica independència, trobaran les dones el camí de llur reialesa. La dona que senti, més imperiosament que tots els

homes, el Ritme Pàtria, serà per dret diví la Reina de tots els homes...<sup>31</sup>

La mujer que no se sòmeta al ritmo de la vida armoniosa en sociedad, al ritmo de la Civilidad, será una caprichosa, una “cabra” peligrosa socialmente. La Mujer novecentista es la Reina angélica “en conjuro de cabras y anarquistas”, tal y como Ors dirá años más tarde en *La verdadera historia de Lidia Cadaqués*<sup>32</sup>.

Justamente para divulgar los resultados de la reforma clásica que se ha de llevar a cabo en el seno de la sociedad catalana, Ors insiste una y otra vez en la creación de la Galería de Catalanas Hermosas. Esta Galería será el testimonio de la obra civilista que borrarà la imagen que el mundo tiene de una Barcelona española, llena de Cármenes:

Mentre nosaltres, catalans, no haguem arribat a una definitiva expressió artística del nostr tipus femení; mentre la nostra pintura sigui tan òrfena de representacions parelles com ho és fins avui la nostra poesia [...]; mentre la bellesa viva no constitueixi, obertament i predilectament entre nosaltres tema de públiques preocupacions, la MAJA de Goya seguirà davant el món representant-nos i no ens podrem queixar en justícia de “les andalouses de Barcelona” i de tot el que va amb “les andalouses de Barcelone”.<sup>33</sup>

115

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, O.C.C., p. 308. El texto dice: ‘Patria, Ciudad, Ciencia... Todo esto son ritmos. Repetimos que en la clásica obediencia a un ritmo, no en una posición de romántica independencia, encontrarán las mujeres el camino de su realeza. La mujer que sienta, más imperiosamente que todos los varones, el Ritmo Patria, será por derecho divino la Reina de todos los seres humanos’.

<sup>32</sup> Eugeni d’Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, José Janés Editor, Barcelona, 1954, p. 174.

<sup>33</sup> *Ibid.*, O.C.C., p. 216. El texto dice: ‘Mientras nosotros, catalanes, no hayamos llegado a una definitiva expresión artística de nuestro tipo femenino; mientras nuestra pintura esté tan huérfana de representaciones parejas como lo está hasta hoy nuestra poesía [...]; mientras la belleza viva no constituya, abierta y predilectamente entre nosotros, tema de públicas preocupaciones, la MAJA de Goya seguirá representándonos frente al mundo y no nos podremos quejar en justicia de “las andaluzas de Barcelona” ni de todo lo que acompaña a “las andaluzas de Barcelona”’

Finalmente, la mujer, como ha habíamos mencionado en la comparación entre Teresa y Adalaïsa, es agente de *arbitrarismo*, de civilidad; aporta belleza a su entorno, producto no tan sólo de la naturaleza, sino también del artificio (maquillaje, peluquería, indumentaria adquieren un gran relieve en las descripciones, no solamente en Eugeni d'Ors, sino en la poética y la narrativa de Carner); y con su modo de comportarse y de hablar crea una atmósfera de estabilidad emocional y de cordialidad entre los sexos. Por ello, la mujer debe tener una formación sobre cuya necesidad insistirán una y otra vez los autores novecentistas<sup>34</sup>, y lo harán de palabra pero también con actos, como la creación de la Escuela de Bibliotecarias o de grupos escolares para niños y niñas. El acceso de la mujer a la cultura importará a Ors por dos razones. La primera, porque lo ve como una exigencia de la modernidad<sup>35</sup>. En segundo lugar, porque, para dar el deseado tono cosmopolita a la ciudad de Barcelona, las mujeres deben saber conversar, lo que implica que éstas tengan y sepan formular inquietudes intelectuales, así como expresarlas con un nivel de lengua adecuado, lejos de la vulgaridad<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Más adelante hablaremos de la conferencia de J. Bofill i Mates titulada "Sobre la espiritualidad femenina", dictada en Barcelona el día 15 de diciembre de 1916.

<sup>35</sup> En este sentido es muy significativa la glosa del año 1906 titulada justamente "Els temps nous" ('Los tiempos nuevos') y dedicada a Mme. Curie con motivo de haber asistido Ors a una lección que ella impartía en la Sorbona; y no es la única que el Glosador le dedicó (Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1910*, Seleceta, Barcelona, 1950, p. 297).

<sup>36</sup> Sobre este particular son muy ilustrativas dos glosas del año 1909 donde se esboza el contramodelo femenino y que llevan por título "La dona del òmnibus" ('La mujer del omnibús') y "L'enemiga" ('La enemiga'). Esta mujer, decía el Glosador, encarnaba el Mal que había que ahuyentar de la sociedad novecentista; era con la que la gente se topaba cada día pero también la que esa misma gente llevaba en su interior; era una alegoría de la torpeza, del mal gusto que llenaba, por aquel entonces, revistas -como *L'esquetlla de la Torratxa*-, teatros y calles. Esta mujer, arquetipo de la vulgaridad, atenta contra los ideales tanto novecentistas como de cualquier tipo de movimiento cultural. El comportamiento que debe tener el ciudadano es bien claro y contundente: "Assesinar-la. Cal sobretot que cadascun de nosaltres la mati als dintres d'ell mateix" (*Ibid.*, p. 1180. El fragmento dice: 'Asesinarla. Es necesario, sobre todas las cosas, que cada uno de nosotros la mate en el interior de sí mismo').



## b) El arquetipo novecentista: la Bien Plantada, la masovera<sup>37</sup> y la campesina latina

Éstos son los tres grandes arquetipos de la feminidad literaria que creó el Novecentismo.

Por lo que respecta al primero, surge en una serie de glosas aparecidas en *La Veu* durante el verano de 1911. Teresa, la Bien Plantada, es la encarnación de la ideología orsiana, como ya se ha dicho. Toda ella es *arbitrarismo*: todo en ella nos remite al campo del dominio voluntarioso sobre los elementos naturales, al trabajo humano, al triunfo del artificio sobre la espontaneidad. Todo alrededor de Teresa es amable, acojedor, porque todo se somete a su voluntad. Es la Madre todopoderosa para sus hijos. El conjunto de imágenes que la nutren nos evoca la labor humana que convierte en benéficos los elementos naturales. Su nombre, además de hacer alusión a la tradición literaria medieval (la Teresa de Ausiàs March), se relaciona con el universo imaginario de la pasta, de la perfecta síntesis de la tierra y el agua, de la voluntad y del sentimiento:

Teresa és un nom adust, encès, groc, ascètic, aspre. [...] Però arriba el mateix nom a casa nostra i, de passar-se'l per la boca d'una altra manera, guanya una altra sabor. Una sabor dolça, casolana, calenta i substantiva, con la de la coca ensucrada. Teresa és un nom que té mans capaç de la carícia, de l'abraçada i de la labor.<sup>38</sup>

117

Así, Teresa, espíritu de la catalanidad, como Cataluña misma, se convierte en la síntesis de los elementos vitales.

Para acabar de redondear este conjunto de imágenes de dominio humano de los elementos, observamos que el símbolo de la Bien Plantada es, tal y como se

---

<sup>37</sup> La *masovera* es la esposa del *masover*, arrendatario de una finca rústica con casa y corral, llamada en catalán *masía*; por lo tanto, es el que trabaja la tierra sin poseerla. [N. de la traductora]

<sup>38</sup> Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, Edicions 62 y "La Caixa", Barcelona, 1980, p. 37. El texto dice: 'Teresa es un nombre adusto, encendido, amarillo, ascético, áspero. [...] Pero llega ese mismo nombre a nuestra tierra y, por pasárselo por la boca de otra manera, gana otro sabor. Un sabor dulce, casero, caliente y sustancioso, como el de la coca azucarada. Teresa es un nombre que tienen manos, capaz de la caricia, del abrazo y de la labor'.

indica en su apodo, el *árbol*, triunfante síntesis entre la tierra y el cielo. La imagen no es en absoluto original y, en la literatura catalana, hay un conocido precedente en un autor ampliamente alabado por los novecentistas: “Lo pi de Formentor” (‘El pino de Formentor’), de Miquel Costa i Llobera. Según Darwin, el gran paso en la evolución de la especie humana fue la conquista de la posición vertical, que permitió utilizar las manos con finalidades útiles y creadoras. Tal vez por ello en el subconsciente humano ha permanecido siempre la imagen de la verticalidad como la representación del orgullo de la especie. El hombre del Novecientos debe hacer como el árbol: dominar el mundo material y los instintos primarios para reinar a la altura del espíritu, de lo que es inmortal.

Finalmente, tenemos que preguntarnos a qué tipo de fantasía literaria nos enfrentamos. En el último capítulo, la Bien Plantada asciende al cielo en un remedo de la ascensión del propio Jesucristo. La diosa nombra a Ors como máximo apóstol de su doctrina. Reconocer en Xènius a un narcisista, ambicioso de poder, no tiene que asombrar a nadie. Él creó muchos *alter ego*, reflejos de su propia personalidad. Pues bien, Teresa es uno de ellos, el más perfilado de todos. Es la gran licencia narcisista del autor, la cristalización de todo su afán de poder. Si Ors no había conseguido (y con el tiempo se le tenían que complicar todavía más las cosas) convertirse en el Papa reconocido por toda la catalanidad del Novecientos, cumple su deseo a través de la soberanía todopoderosa que él otorga a su personaje, reflejo del su Yo ideal. Así, mediante una fantasía literaria, Ors se autoproclama albacea de la Raza, Padre espiritual de la Cataluña de su tiempo. Y todo gracias a una figura femenina.

Por lo que se refiere al segundo arquetipo, la *masovera* de Guerau de Liost, es la personificación del tradicionalismo católico en la línea del obispo Torras i Bages, del cual el poeta era fervoroso discípulo. “Oda a la *masovera*” abre el apartado *Psiquis* de *La muntanya d’Amatistes*<sup>39</sup> (‘La montaña de Amatistas’). Cada rasgo físico remite a un elemento de la naturaleza. Cada elemento de la naturaleza remite a la permanencia. La piel es “como antiquísimo bloque” (v. 2); la cintura, “como centenario tronco” (v. 17); sus ojos

fulguren, amb irònic somriure complaent,  
o com un gorc s’aturen davant l’encalmament

<sup>39</sup> Guerau de Liost, *La muntanya d’Amatistes*, en *Obra poètica completa*, Selecta, Barcelona, 1948.

Contienen, pues, animación y profundidad. Son capaces de la risa inteligente y del equilibrio entre vida y recuerdo, de la misma manera que la hoya de un río conserva el agua de la corriente. Así, la *masovera* vive inmersa en la vida del presente, pero retiene la esencia (“recuerdos antiguos”) mientras mira al futuro (“horizontes diáfanos”). Todo en ella es pulsión de vida, fuerza y constancia, presentes en la rítmica exaltación de su pecho que desafía a la muerte (vv. 11-12) y en su fructificar pródigo que consolida el triunfo de la “vital pasión” (v. 34). Esta madre vigorosa es “la yesca de la casa, la alegría del marido” (v. 38), es decir, el núcleo de la organización familiar y, al mismo tiempo, la alegría y felicidad. Significativamente, en la segunda versión de *La Muntanya...*, del año 1933, el autor sustituye la palabra “yesca” por la palabra “orden” (“el orden de la casa...”). El poema concluye con la equiparación de la *masovera*, esencia de la tierra catalana, al esqueje immaculado de la antigua patria (v. 40), esto es, la *masovera* es la viva imagen del ser tradicional de Cataluña, que perdura más allá del tiempo en su pureza original.

El último arquetipo novecentista lo encontramos en la “Camperola llatina” (‘Campesina latina’), de Josep Carner. Se trata de un soneto que, en la primera edición del *Verger de les galanies*<sup>41</sup> (‘Vergel de las galanuras’), aparece significativamente dedicado a Eugeni d’Ors. Carner, en catorce versos, sintetiza toda la ideología orsiana, poniendo especial hincapié en la *arbitrarismo* y el clasicismo, aspectos ambos contenidos de entrada en el título:

- campesina, porque trabaja, *arbitra* la tierra; y
- latina, de raza, de cultura.

Pero, como ocurre siempre en las mujeres carnerianas, lo importante es el gesto que las acompaña, la *gracia* que otorga la soberanía a la campesina:

Y fas anar la teva grana en doyna  
com sobirana que escampés almoyna<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Ibid.*, vv. 6-8. Los versos dicen: ‘fulguran, con irónica sonrisa complaciente,/ o como una hoya se detienen frente a la calma/ de los horizontes diáfanos o de los recuerdos antiguos’.

<sup>41</sup> Josep Carner, *Verger de les galanies*, Imprenta Fidel Giró, Barcelona, 1911.

<sup>42</sup> *Ibid.*, vv. 9-10. Los versos dicen: ‘Y sueltas tu semilla despreocupadamente/ como soberana que desparrama limosna’.

Soberanía y gracia le vienen de la tierra y de la cultura mediterráneas. En este sentido hay que resaltar el magnífico efecto estético de coronar al personaje con el oro del atardecer (v. 4), es decir, envolverla por el efecto natural más mediterráneo: la luz; y también los dos últimos versos en que se nos da la clave definitiva de esta gracia, a saber, la presencia en la tierra de una diosa antigua “que vela por la gracia de tu gesto” (v. 14).

Como Roda-soques, esta campesina también ríe, pero de su triunfo sobre el mundo salvaje, el Monstruo de la rusticidad del que hablaba Eugeni d’Ors, encarnado por el pobre Gàlata montaraz del verso 11.

### c) La mujer en la obra de Carner

Pasemos a hablar ahora de la visión de la mujer en Carner. Por lo que respecta al tratamiento del sexo femenino, tanto la obra poética como la narrativa de Carner en el período novecentista ponen especial énfasis en dos aspectos:

1. La presencia constante de la mujer en el mundo social como factor de orden y engalanamiento y, en consecuencia, de inspiración artística, para cuya materialización la mujer facilita numerosos pretextos que Carner sabe recrear con su extraordinaria habilidad.

2. La galanura como forma de relación entre los sexos, que no es otra cosa que la gracia y la gentileza en el hablar, especialmente. La misma poesía de Carner es toda ella un acto de galanura, de cortesía, de gran esfuerzo por fijar las formas bellas y agradables y hacer olvidar los aspectos negros de la existencia.

Dejaremos de lado las configuraciones arquetípicas de la mujer en la poesía de Carner, como son *Els fruits saborosos* (‘Los frutos sabrosos’) –aun a pesar de que contienen más de una desviación respecto a la doctrina novecentista que los hacen todavía más sabrosos–, para centrarnos en la transposición literaria de la mujer ideal de la sociedad –eso sí, esencialmente barcelonesa– de principios de siglo. De ahí el interés por *Vergel de les galanies* (‘Vergel de las galanuras’) (1911), que, como decía su autor, “es una especie de fruto del Paseo de

Gracia”<sup>43</sup>, por tanto, del centro y paradigma de la vida social de la burguesía barcelonesa de la época. Desde el punto de vista estético, la mujer carneriana es estilizada y su cuerpo siempre se asocia a las formas esbeltas del mundo vegetal (tallos de flores y -cuando la asociación se establece con un árbol- ramas de álamo, el árbol más esbelto) y desprende olores florales que erotizan (¡finalmente!) el ambiente. Así, el poema “Oh tu qui portes una rosa” dice:

Oh tu qui portes una rosa bella  
al capdavall del pit!  
Aquesta rosa per una clivella  
ix del roser que amaga ton vestit.<sup>44</sup>

Y es que parece como si en la literatura novecentista el único que sintiera alguna especie de deseo por la mujer fuera Carner: las mujeres carnerianas despiertan la sensualidad:

Tos llabis son metzines temptadores  
ires de voluptat i de follia.<sup>45</sup>

y él, a su vez, las objetiva sirviéndose de su sensualidad, por ejemplo en “L’estranya amor” (‘La extraña amor’):

L’aygua divina en perles de rosada  
tresca lleugera per son cos daurat<sup>46</sup>

Sin embargo, y éste es el gran tema de Carner, toda belleza humana es efímera, esto es, sometida a los efectos del paso del tiempo. Para conjurarlos hay que poetizarla, darle forma atemporal que venza la fuerza de Cronos:

---

<sup>43</sup> El Paseo de Gracia es una de las principales avenidas de la ciudad de Barcelona, de larga tradición, donde pueden encontrarse hermosos edificios modernistas y obras señeras de Gaudí. [N. de la traductora]

<sup>44</sup> *Ibid.* Los versos dicen: ‘¡Oh, tú, que llevas una rosa bella/ por debajo del pecho!/ Esta rosa por una abertura/ sale del rosal que esconde tu vestido’.

<sup>45</sup> *Ibid.*, “El sonet dels llabis” (‘El soneto de los labios’), vv. 3-4. Los versos dicen: ‘Tus labios son veneno tentador/ iras de voluptuosidad y locura’.

<sup>46</sup> *Ibid.*, “L’estranya amor”, III, vv. 10-11. Los versos dicen: ‘El agua divina en perlas de rocío/ se afana ligera por su cuerpo dorado’.

Oh poesia, anc que sovint ta essencia  
 ha pres la femenívola apariencia,  
 benevolent ab nostre vell costum,  
 ay del poeta que'l plaer estima!  
 Una besada és una feble rima  
 tu sols ets foc y tota carn es fum.<sup>47</sup>

Observamos cómo Carner transige, “con nuestra vieja costumbre”, al decir a la mujer que ella es poesía. No obstante, la poesía va más allá: como el fuego, se alimenta de materia, de la mujer; pero es la Poesía la que conserva resplandor y vida.

En lo que se refiere a la narrativa, la mujer también es fuente constante de inspiración y centro de ésta. Nos referimos esencialmente a dos obras: *Les planetes del verdum* (‘Los planetas del verderón’) (1919) y *La creació d’Eva i altres contes* (‘La creación de Eva y otros cuentos’) (1922). La prosa de Carner es subsidiaria de un libro de poesías como es *Auques i ventalls* (‘Aleluyas y abanicos’) (1914). Se construye a partir y en favor de la anécdota, con frecuencia es un pequeño detalle de la fortuna el que provoca la presencia femenina. Si en *Verger* las mujeres eran flores, aquí se continuará insistiendo en su esbeltez, ahora llevada al límite, ya que tiene cualidades aéreas. A menudo compara sus mujeres con pájaros, con los que comparten ligereza y agilidad. Como en “Camperola llatina” (‘Campesina latina’), la gracia reside en el gesto, es decir, en el movimiento, que siempre es suave, etéreo:

es vinclava fina, gairebé precària; en el darrer toc de la seva  
 toaleta, li mostrava la rossa nuca escollada, els bracets  
 fràgils, els dors sempre ondulant [...] Va agafar-la per la  
 cintura, com si fos una ploma.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, “Excelsitut”, vv. 9-14. Los versos dicen: ‘¡Oh, poesía!, aunque a menudo tu esencia/ ha adoptado la mujeril apariencia,/ benevolente con nuestra vieja costumbre,/ ¡ay del poeta que el placer estima!/ Un beso es una débil rima/ tú sólo eres fuego y toda carne se esfuma’.

<sup>48</sup> Josep Carner, *La creació d’Eva i altres contes*, Laia, Barcelona, 1980, p. 41. El fragmento dice: ‘Se cimbreaaba fina, casi precaria; en el último toque de su acicalamiento, le mostraba la rubia nuca escotada, los bracitos frágiles, el dorso ondulante [...] La cogió por la cintura, como si fuera una pluma’.

Se mantiene la recreación de una atmósfera de sensualidad, aunque temperada: la hermosura femenina provoca afecto y admiración en la vida cotidiana. No hay heroína mítica alguna, ni ningún prototipo. Carner habla de las mujeres que ve por la calle (“El xàfec” -‘El chaparrón’-, “La dona folrada” -‘La mujer forrada’-, “Idil·li en tramvia” -‘Idilio en tranvía’-), de las que conoce en un viaje (“Casadeta de Montuïri” -‘Casadita de Montuïri’-) o de las que protagonizan cualquier escena conyugal un día cualquiera (“L’armari” -‘El armario’-, “Antigor”<sup>49</sup> -‘Antigüedad’-). Normalmente, se trata de barcelonesas exquisitamente vestidas, ya que:

tot sovint la dona té l'ànima, si no afaiçonada (no ens plau d'ésser extremosos), fortament influïda pel seu vestit.<sup>50</sup>

y, por lo tanto, uno de los actos más frecuentes de la mujer en la narrativa de Carner es el de acicalarse o engalanarse. Incluso atribuye esta actividad femenina a la naturaleza que cada año, al llegar la primavera, renueva su vestuario. La misma atención que pone la mujer en la apariencia física la debe poner en el cuidado en el trato, especialmente en los actos de habla, que tienen que estar en armonía con la belleza externa. Esta armonía se alcanza por medio de la conjunción de tres factores: el tono de voz, el uso de la lengua catalana y la formación cultural. Estos tres factores han de combatir el “griterío obsceno, espantoso” de las mujeres en el lavadero<sup>51</sup>.

Los principios de la conducta galante deben presidir las relaciones entre los sexos. La galanura es el arte de expresar y presentar bellamente los sentimientos y hay que ejercitarse para ello. Carner hace decir a una dama extranjera:

---

<sup>49</sup> “L’armari”, “L’idil·li en tramvia” y “Antigor” son títulos de tres narraciones incluidas en Josep Carner, *La creació d’Eva i altres contes*, Laia, Barcelona, 1980. “El xàfec”, “La dama folrada” y “Casadeta de Montbuïri” son títulos de artículos recogidos en el libro del mismo autor *Les planetes del verdum* (‘Los planetas del verderón’), que aparece en *Les bonhomies i altres proses*, Ediciones 62 y “La Caixa”, Barcelona, 1981.

<sup>50</sup> Josep Carner, *Les planetes de verdum*, op. cit., p. 67. El texto dice: ‘con frecuencia la mujer tiene el alma, si no moldeada (no nos gusta ser extremados), fuertemente influida por su vestido’.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 35.

Kate digué que ella era molt seriosa i reservada i que en aquest món no tenia por sinó a l'incivil galanteig dels madrilenys.<sup>52</sup>

Para no extenderme excesivamente, me centraré en el análisis de un poema de *Verger*, “La rosa i el vano” (‘La rosa y el abanico’), que consta de un único cuarteto, donde, a partir de un hecho cotidiano (una mujer que se abanica), el poeta desahoga su ingenio para lanzar un requiebro a la mujer:

Ha dit la rosa d'una lleu sentor  
guaytant el vano que en ta mà brunzia:  
-Per què no fines d'una aital amor?  
Si ell'm gronxava, jo m'esfullaria.<sup>53</sup>

El poeta se esconde tras la voz de la rosa para expresar su sentimiento a la dama, a manera de un juego. Porque la galanura es también algo lúdico, *divertimento*, en definitiva, desdramatización y simplificación de la convivencia. Este componente lúdico origina canciones como la “Cançó d'un doble amor”<sup>54</sup> (‘Canción de un doble amor’), donde Carner se declara enamorado de la amiga blanca y de la morena; a todas les lanza piropos y ninguna le desgarra el alma.

#### d) El manifiesto novecentista de la feminidad

Para acabar hablaremos de lo que se puede considerar el manifiesto novecentista de la feminidad, a saber, la conferencia que en 1916 pronunció el gran orador Jaume Bofill i Mates, titulada “D'espiritualitat femenina” (‘Sobre la

<sup>52</sup> Josep Carner, *la creació d'Eva*, op. cit., p. 54. El texto dice: ‘Kate dijo que ella era muy seria y reservada y que en este mundo no tenía miedo más que al incivil galanteo de los madrileños’.

<sup>53</sup> Josep Carner, *Verger de les galanies*, Imprenta Fidel Giró, Barcelona, 1911. Los versos dicen: ‘Ha dicho la rosa de un suave olor/ mirando el abanico que en tu mano se movía:/ ¿Por qué no mueres de un amor así?/ Si ella me meciera, yo me deshojaría.

<sup>54</sup> *Ibid.*



espiritualidad femenina'), en la Sala Mozart de Barcelona bajo el patrocinio de la Muy Ilustre Junta de Damas de Barcelona, cuya existencia testimonia la efectividad social de las ideas novecentistas en la época.

La conferencia es una síntesis del programa de feminidad del Novecentismo y resulta difícil distinguir entre lo que es propiamente pensamiento de Bofill y lo que es en verdad de origen orsiano o carneriano. El espíritu del texto rezuma el común afán de los varones del Novecientos por elevar el nivel cultural de la mujer y hacerle participar en la vida ciudadana para que ambas salgan beneficiadas. Se hace necesario modernizar la ciudad y a la mujer y, a un tiempo, hacerlas clásicas, es decir, fieles a las antiguas y tradicionales esencias de la patria, mediterráneas estéticamente, católicas moralmente. De forma sutil, el discurso tradicionalista católico es el que acaba adueñándose del texto, tal y como conviene a la ideología de Bofill i Mates.

En primer lugar, conmina a las mujeres a salir de casa y practicar deporte (aspecto que Carner había glosado poéticamente en *Verger*, en concreto en el poema titulado "Joc de tennis" -"Juego de tenis"-) porque al hacerlo se evita que se reúnan para chismorrear y, en cambio, fortalecen su espíritu (aquí utiliza el lema renacentista *Mens sana in corpore sano*) y no les ataca ni la debilidad ni la melancolía románticas:

Ja amb la cultura del còs hi guanya l'esperit. El qual no es troba tan bé com dintre un còs equilibrat, de tal manera que les ausències més o menys morboses de l'esperit solen escaure's en temperaments malaltissos.<sup>55</sup>

Como Carner y Ors, Jaume Bofill evidencia su preocupación por la formación intelectual de las mujeres, que actuaría como refuerzo de sus cualidades espirituales innatas (maternidad, abnegación, sensatez) y, al mismo tiempo, contribuiría a que lucieran más todavía; por ello les recomienda la lectura de unos cuantos libros fundamentales. Este sedimento cultural facilitaría el diálogo entre los sexos, porque "la formación intelectual cincela el criterio y

---

<sup>55</sup> Todas las citas textuales que aparecerán de aquí en adelante pertenecen a la transcripción de la conferencia de Jaume Bofill i Mates "D'espiritualitat femenina", publicada por Bloy y Gay Editors, en Barcelona en 1916.. El texto dice: 'Con la cultura del cuerpo gana ya el espíritu. El cual nunca se encuentra mejor que dentro de un cuerpo equilibrado, de tal manera que las ausencias más o menos morbosas del espíritu suelen producirse en temperamentos enfermizos'.

evita, a la vez, la frivolidad y la displicencia”. Lo que intenta recomendando unos cuantos libros fundamentales es sacar a las mujeres del *gueto* literario en que se habían instalado desde el siglo XIX: el de la novela de folletín, que condicionaba su carácter y las incapacitaba para asumir su propio destino, que consideraban gobernado por fuerzas ocultas y hostiles. En definitiva, había lecturas de ínfima categoría para las mujeres que eran un insulto a su dignidad humana, y otras más elevadas para los varones; un sexismo de lectura y de educación que los novecentistas intentaron desterrar. Todo lo que relaciona a la mujer con el sentimentalismo efectista y la aleje de la racionalidad también hay que desterrarlo; porque la mujer novecentista como arquetipo es firme, no débil, y sabe contener su sentimientos. Esta fortaleza tiene un nombre en la doctrina católica: la temperanza, y es de ella de donde proviene la defensa de la condición femenina, y no de doctrina feminista alguna:

Cal avesar la dòna a domenyar les coses fortes, per esdevenir, ella també, com la dòna exemplar de la Bíblia, forta. La vocació de nimietats converteix la dòna en juguina, potser admirable, però molt fràgil.<sup>56</sup>

126

La misma contención ha de presidir todas las relaciones afectivas, tanto la materno-filial (las madres no deben excederse en sus mimos y han de respetar la libertad de aquellos a los que han dado la vida) como las piadosas, ya que las grandes cualidades de la mujer catalana son “la sensatez y la ironía”, ambas emergidas del distanciamiento racional a la hora de considerar las diversas situaciones. Seguidamente, invita a las mujeres a participar activamente en la construcción de la ciudad, Barcelona, que ha de ejercer una función matriarcal hacia Cataluña, como la madre la ejerce en el seno de la familia. Es por esta razón de ejemplaridad por la que insiste en la preocupación por el uso de la lengua catalana en la capital barcelonesa, lugar donde justamente éste se encontraba más desterrado a causa, muy en especial, de la castellanización de parte de la burguesía, que adoptaba la lengua castellana como lengua de

---

<sup>56</sup> *Ibid.* El texto dice: ‘Es necesario acostumbrar a la mujer a domeñar las cosas fuertes, para convertirse -ella también, como la mujer ejemplar de la Biblia- en fuerte. La vocación de nimiedades hace de la mujer un juguete, tal vez admirable sí, pero muy frágil’.

relación con los hijos<sup>57</sup>. Confiere a las mujeres la responsabilidad de velar por su transmisión y defiende la idea de que lengua, individuo y nación forman una unidad inseparable, no se puede cambiar la identidad de uno de estos tres miembros sin afectar a los otros:

Una personalitat clarament definida assoleix l'aristocràcia i únicament qui posseeix una llengua pròpia i pensa i parla amb perfecció, pot aspirar a una veritable unitat personal i a la comprensió i expressió justes de la varietat de les coses. Demés, la nostra dona, amb restar fidel a la seva llengua catalana, evita especialment el perfil dels tòpics, dels quals sol resultar-ne víctima.<sup>58</sup>

Finalmente, el autor propone una participación activa de las mujeres en la vida intelectual de la ciudad: que organicen conferencias, que escriban, que asistan a lecturas poéticas. Menciona como ejemplo imitables a dos poetisas: M<sup>a</sup> Antonia Salvà y Clementina Arderiu.

De estas aportaciones femeninas a la ciudad, saldrá fortalecida la tierra catalana, ya que la espiritualidad de las mujeres ofrecerá una visión del mundo diferente y, al mismo tiempo, complementaria de la masculina, ya conocida. La mujer debe dejar de ser “ídolo pasivo”, dice Bofill, y ha de intervenir en la vida de la nueva Cataluña, como ya lo había hecho histórica<sup>59</sup> y tradicionalmente en tierras catalanas:

Estèm en un moment d'efusió, estèm en un moment de naixença; cal la suavitat de les mans femenines per rentar,

<sup>57</sup> Un claro ejemplo contemporáneo del cambio lingüístico lo encontramos en la novela *Pilar Prim* (1906), de Narcís Oller, donde la protagonista habla a su hijo pequeño en castellano.

<sup>58</sup> *Ibid.* El texto dice: ‘Una personalidad claramente definida alcanza a la aristocracia y únicamente quien posee una lengua propia y piensa y habla con propiedad puede aspirar a una verdadera unidad personal y a la comprensión y expresión justas de la variedad de las cosas. Además, nuestra mujer, al permanecer fiel a su lengua catalana, evita especialmente el peligro de los tópicos, de los que suele resultar víctima’.

<sup>59</sup> Menciona a dos mujeres que intervinieron de forma decisiva en la vida política medieval, las condesas Margarida e Isabel, madre del Conde de Urgell, la primera, y, la segunda, esposa del último conde-rey del linaje catalán.

faixar i gomboldar aquest meravellós infant predestinat, que és la nostra dolça terra, que és la nostra Ciutat, que és la nostra espiritualitat, que és el nostre verb.<sup>60</sup>

Y a modo de resumen final, podemos decir que la mujer, símbolo o realidad, imagen de la patria o agente de convivencia ciudadana, está presente en todas las manifestaciones literarias y artísticas<sup>61</sup> del Novecentismo. Mito y realidad se confunden aquí en la búsqueda del ideal.

---

<sup>60</sup> *Ibid.* El texto dice: 'Estamos en un momento de efusión, estamos en un momento de nacimiento; es necesaria la suavidad de las manos femeninas para lavar, fajar y cuidar a este maravilloso niño predestinado que es nuestra dulce tierra, que es nuestra Ciudad, que es nuestra espiritualidad, que es nuestra lengua'.

<sup>61</sup> De hecho, el verdadero arquetipo conservado en la memoria de la mayor parte de los catalanes son las esculturas de Clarà.